

# sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas

**Matthias Lewy**

Universidade de Brasília, Brasil

**Resumen:** En este artículo se discute el rol del sonido en relación con las teorías del neo-animismo y el perspectivismo. Asimismo, se propone el 'sonorismo' como concepto integral. En primer lugar, se presentan términos básicos, como 'interioridad' y 'fiscalidad' con el fin de discutir si la percepción y la producción de sonido pertenecen a los dominios del oído y la voz. La argumentación se basa en información etnográfica del grupo pemón de Venezuela. En la segunda parte nos centramos en la acción llamada *eserenka* (cantar/bailar) en el multiverso pemón, para mostrar los ornamentos básicos que son necesarios para que se realice una comunicación trans-específica, es decir, una interacción entre humanos y no-humanos. Los dos géneros de *eserenka* (*parishara/marik*) muestran claramente que los textos reflejan procesos de transformación (*marik*) y una relación perceptiva entre 'ver' y 'escuchar' (*parishara*). Otros aspectos del análisis comprenden la *performance* y los ornamentos de los cantos, que resultan en una antropomorfización del sonido. Esta antropomorfización está más próxima a la interioridad que a la fiscalidad. Además, la imitación de los sonidos de animales durante los rituales de caza (*piatakaputu/yup'ut'u*), que a su vez arrojan luz sobre las interacciones entre las fuentes sonoras y quienes las escuchan, ilustra el importante rol que cumple el sonido en cierta clase de fiscalidad. En la conclusión se yuxtaponen dos interrogantes de carácter ontológico: ¿quién es visto como animal, espíritu o ser humano? Y ¿quién es oído como animal, espíritu o ser humano? Las respuestas a estas preguntas revelan profundas diferencias entre la visión basada en las ontologías, por un lado, y el sonorismo como ontología del sonido, por el otro.

**Palabras clave:** sonido, comunicación trans-específica, neo-animismo, perspectivismo; sonorismo, pemón, Venezuela, siglo XXI.

**Abstract:** This chapter discusses the role of sound in relation to the theories of new animism and perspectivism, and proposes 'sonorism' as a more integrative concept. The first section introduces basic terms like 'interiority' and 'physicality', while the question is raised whether the perception and the production of sound belong to one of these domains (voice/ear). The line of argument is illustrated with ethnographic information from the Venezuelan Pemon group. The second section introduces the Pemon multiverse by analyzing a specific performance of *eserenka* (sing/dance). Analysis reveals basic ornaments in the performance which are necessary for the *eserenka* to function as a mode of trans-specific communication, an interaction between humans and non-humans. In both genres of *eserenka* (*parishara* and *marik*), the songs' lyrics reflect processes of transformation (in the case of *marik*), as well as the perceptual interconnectedness of 'seeing' and 'hearing' (in *parishara*). Another analytical layer is created with precise descriptions of the performance and of applied ornaments, resulting in the concept of anthropomorphization of sound. It results that such anthropomorphized sound has to be located closer to interiority than to physicality. Furthermore, imitations of animal sounds during hunting rituals (*piatakaputu yup'ut'u*) which shed light



on the interactions between sound source and listener, illustrate the importance of sound as a reference to a certain kind of physicality. In the concluding discussion, two ontological questions are juxtaposed: Who is seeing whom as what (animal, spirit, human being)? vs. Who is hearing whom as what (animal, spirit, human being)? The answers to these questions reveal major differences between the visually based ontologies and sonorism as an ontology of sound.

**Keywords:** sound, trans-specific communication, new animism, perspectivism, sonorism, Pemon, Venezuela, 21<sup>st</sup> century.

## Introducción

Tomando como base las teorías neo-animistas (Descola) y el perspectivismo (Viveiros de Castro), se indagará sobre el tipo de ontologías identificables desde la percepción y producción de sonido de los pueblos indígenas de la Amazonía. Se trata, en primer lugar, de la distinción entre humanos y no-humanos. Ambas categorías son esenciales para entender la práctica de sonido en estos pueblos indígenas. La dicotomía (humanos/no-humanos) se encuentra estrechamente vinculada con la tipología<sup>1</sup> de Descola que incluye los conceptos de interioridad y fisicalidad (2011: 190). La interioridad se define a través de términos como espíritu, alma o conciencia, y se asocia a las ideas de intencionalidad, subjetividad, reflexividad, afectos y la capacidad para designar o soñar (Descola 2011: 181 y s.). La fisicalidad se entiende como la forma exterior, la sustancia, los procesos fisiológicos, perceptivos y sensomotores, el temperamento y la manera de actuar en el mundo. La fisicalidad también hace referencia a los efectos que el cuerpo recibe, al tipo de alimentación, los humores, los rasgos anatómicos, así como a las formas particulares de reproducción de comportamientos y hábitos. La fisicalidad no se limita únicamente a la materialidad de los cuerpos orgánicos o abióticos, sino que abarca además la suma de expresiones visibles y/o tangibles que determinan las predisposiciones singulares de una entidad. Se supone que estas predisposiciones surgen de rasgos morfológicos y fisiológicos esenciales de la entidad (Descola 2011: 182).

En segunda instancia, se hará referencia al perspectivismo amerindio (Viveiros de Castro). Esta teoría define la percepción del mundo mediante el cuerpo (la fisicalidad), donde se ubica el 'punto de vista' de un ser. Siguiendo este lineamiento, la percepción y clasificación del 'otro' se definen por 'los ojos' es decir, a través de la percepción visual.

1 El concepto de animismo hace referencia a la tipología de Philippe Descola (2011), la cual se construye sobre la dicotomía fisicalidad e interioridad. Esta dicotomía se puede comparar con el animismo y el naturalismo. Mientras que la ontología del animismo se caracteriza por establecer una similitud en las interioridades y una diferencia en las fisicalidades, el concepto del animismo, opuesto al naturalismo —que es una ontología occidental europea— establece una diferencia en las interioridades y una similitud en las fisicalidades.

El multinaturalismo es justamente el resultado de estas formas diversas de percibir el mundo. Viveiros de Castro (1996: 117) resume el multinaturalismo<sup>2</sup> en el paradigma siguiente: 1) los seres humanos ven a los seres humanos como seres humanos, a los animales como animales y a los espíritus como espíritus; 2) los animales (depredadores) y espíritus ven a los seres humanos como animales de presa; 3) los animales (presa) ven a los humanos como espíritus o animales (depredadores); y 4) los animales y espíritus se ven a sí mismos como seres humanos (antropomorfo). Este paradigma, cuyo centro es la percepción visual, puede ser repensado desde la dimensión del sonido. Ante lo cual surge el interrogante en relación a la 'perspectiva de audición'. En tanto exista un 'punto de vista' localizado en el cuerpo que determina la percepción del mundo de las especies (y su 'punto de vista del mundo'), debe existir de igual manera una 'perspectiva de audición'. En ese caso, ¿cuál es su localización: la interioridad o la fisicalidad? ¿O debe identificarse una tercera entidad independiente, aún innominada?

¿Cómo se entienden las relaciones entre las especies, si el 'escuchar' se sitúa en el centro del análisis? ¿Es posible deducir un concepto complementario u opuesto al 'perspectivismo'? Es decir, ¿puede plantearse una ontología del sonido denominada 'sonorismo'?

A partir de ello surge otro interrogante: ¿dónde se ubican la percepción y producción de sonido dentro de la dicotomía interioridad/fisicalidad? Y, ¿dónde se ubica la interacción entre humanos y no-humanos como expresión no visible ni tangible, sino más bien audible?

La pregunta refiere a la dicotomía humano/no-humano, vinculada a la dicotomía fisicalidad/interioridad. Como hemos visto, la perspectiva de una entidad está definida por su fisicalidad y su percepción visual. La interioridad se describe como una continuidad antropomorfa (animismo, perspectivismo) dentro de todos los seres. Según la ontología del perspectivismo, la aparición de un ser produce una percepción de disgusto y/o de incertidumbre en el proceso de la interacción entre las entidades. Viveiros de Castro (2012: 37) escribe al respecto:

This, in sum, would be the true meaning of the Amerindian disquiet over what is hidden behind appearances. Appearances deceive because one can never be sure whose or which is the dominant point of view. One can never be sure, that is, which world is in force when one interacts with the Other.<sup>3</sup>

- 2 Viveiros de Castro entiende el concepto amerindio del multinaturalismo como un contraconcepto de las cosmologías modernas del 'multiculturalismo'. El relativismo (multi)cultural propone una diversidad de representaciones subjetivas y parciales que nacen en la mente, mientras que el punto de vista está en el cuerpo. Estas representaciones subjetivas y parciales se focalizan en una única naturaleza total, la cual es indiferente a dichas representaciones (Viveiros de Castro 1997: 107). Es así que el multinaturalismo se basa en la idea de una única cultura y una variedad de naturalezas.
- 3 "Este, en resumen, sería el verdadero significado de la inquietud indígena sobre lo que se oculta detrás de las apariencias. Estas apariencias engañan porque uno nunca puede asegurar de quién o cuál es el punto de vista dominante. No se puede asegurar qué mundo está vigente cuando uno interactúa con el Otro" (mi traducción).

Dentro de la disciplina antropológica existen posturas que consideran la necesidad de analizar los sentidos y formas de percepción en forma conjunta, insistiendo en la cualidad inseparable de los primeros (Ingold 2000). Este análisis, que efectivamente atiende la inseparabilidad de los sentidos, refiere a la discusión surgida a partir de *La Galaxia Gutenberg* (McLuhan 1962), donde se plantea la idea de una distinción cultural basada en formas diversas de percibir el mundo; por ejemplo, una cultura visual (europea) versus una cultura auditiva (americana). En este artículo se critica la primacía visual y se propone concentrar la atención, en cambio, en la función del sonido en las ontologías indígenas. La interacción de los sonidos se considerará entonces sin deducir necesariamente características culturales generales. Por ello es necesario contradecir el análisis de la inseparabilidad de los sentidos, ya que la comunicación trans-específica entre humanos y no-humanos se define básicamente por el sonido. Cabe preguntarse, además, qué formas de administración de los límites de un individuo y/o multitud (Halbmayer 2010, véase la nota 6) se encuentran si la atención se centra en la percepción auditiva, esto es, si el ‘punto de vista’ se define por la fisicalidad responsable del disgusto y la inseguridad debido a las opciones de transformación que produce un problema en la definición de lo que es un individuo. Cabe preguntarse dónde se ubican ‘el oído’ y la producción del sonido, además de cuál es la función del sonido en la administración del límite, en relación a la percepción de un individuo.

Las preguntas planteadas deben enmarcarse en la discusión sobre la cualidad de percepción y producción sonora manifiesta en el grupo indígena pemón, cuya lengua forma parte de la familia de lenguas caribe.<sup>4</sup> En la cosmología pemón existe la distinción entre ‘humanos’ y ‘no-humanos’ en diferentes niveles. Aparte de esta distinción se encuentra el fenómeno de la diferencia entre ‘humanos’ y ‘humanos verdaderos’.<sup>5</sup> Los pemón se autodefinen como ‘humanos verdaderos’. Esta autodefinición también se halla en otros grupos poblacionales amazónicos. En el multiverso<sup>6</sup> pemón (Figura 1), la fisicalidad

4 Los pemón comprenden diferentes grupos: los taurepán, ubicados en la frontera de Venezuela con Brasil; los arekuna que habitan en la frontera entre Venezuela y Guyana, y los kamarakoto que habitan el territorio alrededor de Auyan Tepuy. Todos estos grupos indígenas mantienen en la actualidad un intercambio interétnico sin percibir fronteras nacionales. La denominación de ‘pemón’ se halla por primera vez en una publicación del capuchino Cesáreo de Armellada conteniendo una gramática pemón (1943) y un diccionario de la misma lengua (1944). Armellada subsumió los tres grupos bajo este término, y se lo sigue aplicando así en discursos políticos nacionales y en la disciplina antropológica. Los dialectos de los tres grupos son diferentes, pero la lingüística no ha especificado aún las posibles similitudes y/o diferencias. En este artículo se usará el concepto de Armellada, debido a que no existen suficientes datos para poder distinguir entre los tres grupos.

5 El mundo ‘humano’ es definido por el término ‘pemón’ que significa en los tres dialectos ‘humanos verdaderos’ o ‘individuo de la tribu’ (Armellada, Gutiérrez Salazar & Guerreiro Contreras 2007: 152).

6 Ernst Halbmayer (2010) propuso el término ‘multiverso’ para describir la interacción entre humanos y no-humanos en el mundo pemón. Publicaciones sobre la cosmología pemón son la colección de mitos de Armellada (1964) y, las fórmulas mágicas también de Armellada (1972), la *Guía Mítica de la Gran*

del cuerpo hace siempre referencia a una dimensión llamada *dapón*. La interioridad antropomorfa es el alma (*yekaton*) y tiene como cuerpo un *dapón* (banco o silla; Lewy 2011, 2012). De esta manera, la interioridad antropomorfa (*yekaton*/alma) tiene como *dapón* un cuerpo que define a la especie (*pemón*/ser humano verdadero; *wairal*/danto; *pioyok*/pájaro; etc.). Estas entidades compuestas de interioridad y fisicalidad habitan un *pata* (lugar) como segundo nivel del concepto *dapón*. A pesar de que el chamán siempre ocupa un lugar (*pata*) donde están los humanos verdaderos, este puede servirse de todos los cuerpos (ser humano/jaguar), como también puede moverse sin cuerpo en todas las áreas del multiverso. Algo parecido puede afirmarse de los espíritus (*mawariton*):<sup>7</sup> ellos no tienen un cuerpo como el *dapón* que defina su especie, sino que habitan su lugar (*pata*): las mesetas (*tepu*), donde se comportan como seres humanos. Los humanos verdaderos se imaginan el cuerpo del espíritu con sus ornamentos tal como se presentó la última vez entre los humanos verdaderos. Es así que la mitología pemón aporta numerosos ejemplos a la cuestión chamánica sobre sus cuerpos y ornamentos.

Al incluir la pregunta sobre los mundos audibles debemos mencionar que la comunicación trans-específica entre las entidades se da a través del sonido (Lewy 2012). Para acercarnos al rol de la voz y del oído nos debemos preguntar: ¿Quién comunica con quién? ¿Son las interioridades y las fisicalidades las que comunican entre sí, o las interioridades con las fisicalidades y vice versa? La respuesta implica que la producción y la percepción de sonido se ubican cerca de una de ambas categorías.

En la Figura 1 se observan técnicas de sonido que hacen referencia a la interacción entre humanos verdaderos y las entidades en sus diferentes lugares (*pata*). Son técnicas conjuntas de acciones como 'cantar y bailar'. Cada expresión de voz es un fenómeno que contiene diferentes acciones y/u ornamentos que conforman una entidad específica.

El término 'ornamentos' alude a la idea, proveniente de los nambikwara, de equiparar los ornamentos del cuerpo (máscara, pintura) con una cédula de identidad. En caso de pérdida de la cédula de identidad, el ciudadano pierde simultáneamente sus derechos.

---

*Sabana* de Gutierrez Salazar (2002) que especifica lugares asociados/concretos con/de las especies de entidades. Barcelo Sifontes (1982) publicó un dibujo de la cosmología pemón. Su interpretación de los diferentes espacios o regiones es el resultado de su análisis de algunos mitos publicados por Armellada y mezclados con conceptos de los nahuatl de México (Sifontes 1982: 63 y ss.).

- 7 El primer etnógrafo que reunió información sobre la cosmología y la idea del multiverso pemón fue Theodor Koch-Grünberg. En su tercer volumen *Del Roroima al Orinoco* (1923, 1982) describe el mundo del "más allá" (1982: 154) y "cielo y tierra". El autor menciona por primera vez a los 'no-humanos' como por ejemplo algunos espíritus (*rató*, espíritu de la fiebre, espíritu de la niebla, etc.) y los '*umáyikog*', '*máyikog*' o '*ingarikog*', que son "seres entre hombre y espíritu" a quienes Koch-Grünberg (1982: 163) definió como "duendes de la montaña". Para todos los espíritus, incluyendo a los *máyikog* o *maikok*, se usa el término general de *mauari* o *mawaril/mawariton*. A continuación el autor presenta las ideas indígenas de "animales sobrenaturales" (1982: 165) y explica la función del *piache* (chamán) como gran mediador entre todos los seres.

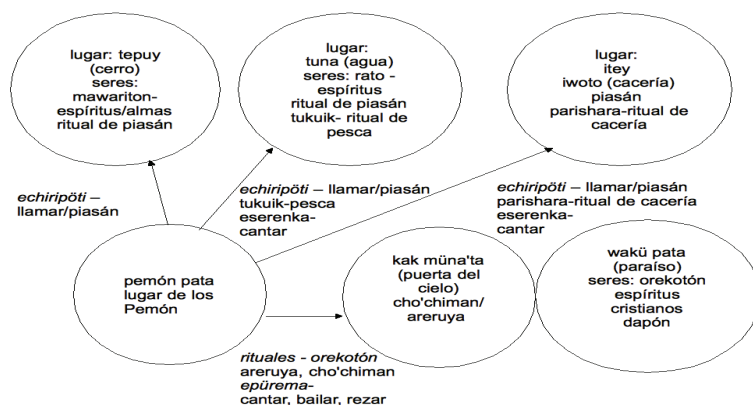


Figura 1. El multiverso pemón (gráfica elaborada por el autor).

En el caso de perder un ornamento del cuerpo, se pierde la perspectiva humana en beneficio de la perspectiva de la entidad cuyos ornamentos había robado (Viveiros de Castro 2012: 35 y ss.). Los ornamentos no se circunscriben a objetos e imágenes, sino son también, como el sonido, inmateriales. La unidad de todos los ornamentos genera entidad. Se puede constatar que los ornamentos sirven como índices en la comunicación trans-específica y que las entidades se reconocen a través de ellos.

*Eserenka* es un estilo de canto-baile que sirve para atraer animales (*parishara*), peces (*tukuik*) y espíritus (*marik*). El término *echiripöti* es traducido como ‘llamar o gritar’ a los espíritus y refiere a una acción del chamán que se desarrolla dentro del ritual de curación. *Epürema* es una palabra derivada de *to pray* (del inglés: rezar). El término es usado para la acción del ritual de *orekotón* en el cual se genera la interacción entre los mensajeros de *wakü pata* (paraíso) y los humanos verdaderos (Lewy 2011, 2012).

### El perspectivismo y la comunicación trans-específica *eserenka*

Se puede acceder al fenómeno de *eserenka* mediante dos métodos de análisis: en primer lugar, el análisis de textos de dos géneros definidos como *eserenka* (*parishara* y *marik*) y sus referencias recíprocas. En segundo lugar, mediante un análisis de las acciones y/o los ornamentos necesarios para cumplir con la función de comunicación entre cazadores pemón y los animales (*parishara*), y entre los pemón y los espíritus (*marik*). El género *parishara* se denomina, incluso actualmente, “el baile de todos los cuadrúpedos de caza” (Koch-Grünberg 1982: 143). En 2005 he realizado, en la comunidad Kavanayén habitada por arekuna y kamarakoto, grabaciones de numerosos cantos de *parishara*, entre los cuales se encontraba la ‘trilogía del tapir’. Los textos del canto de *parishara* se reflejan en una acción. Se trata de una interacción auditiva y visual que es posible identificar en el

texto del *wayura* III. El *wayura* III es la tercera canción de la 'trilogía del tapir' y refleja claramente el cambio entre 'escuchar' y 'ver'. La atracción y seducción se transmiten a través del oído, durante la confrontación en la caza, y se manifiestan visualmente. Los cazadores envían su mensaje a los tapires valiéndose de comparaciones perspectivistas. En los primeros dos cantos de la trilogía que refieren a la interacción auditiva, los cazadores transmiten 'igualdad' cuando cantan: "Al lugar de mi hermano, yo vine como la cacería, yo vine como el danto" (Lewy 2012: 67, figura 7). En la primera línea de la tercera canción (*wayura* III) se escucha: "no es tu voz". Los cazadores le anuncian así al tapir que ya no son miembros de su especie, porque son los cazadores –y no los tapires– quienes cantan y celebran. La segunda línea es más clara aún, es la voz del *tümaik*. El *tümaik* es un ramo de hojas utilizadas por los chamanes durante el ritual de curación. Estas hojas representan a los espíritus que ayudan al chamán a construir una escalera virtual que conecta los diferentes mundos del multiverso tradicional (Lewy 2012).<sup>8</sup>

*wayura* III:

1	<i>Awayiri nüke pök.</i>	No es tu voz.
2	<i>Tümaik wayiri pök rö.</i>	La voz es de <i>tümaik</i> (hoja de piasán).
3	<i>Uwayiri nükeyi woto.</i>	Es mi voz, tú dijiste, tapir.
4	<i>Awayiri nüke pök iwoto.</i>	No es tu voz, tú dijiste, tapir.
5	<i>Moroko wayiri pök.</i>	Es la voz de pez.

En las líneas 3 y 4 del *wayura* III los cantantes emiten las palabras dirigidas al tapir. Han comprendido que es una trampa. La última frase confirma el proceso del cambio de las perspectivas. Los tapires ven a los humanos de la misma manera que los humanos verían a los espíritus. Los espíritus usan las canciones de los seres humanos para atraerlos, tal como los humanos usan las canciones de los tapires para atraer a los tapires. La frase "es la voz del pez" destaca este punto, ya que el espíritu del agua (*rato*; Figura 1) usa el cuerpo del pez para atraer las almas (*yekaton*) de los seres humanos.

El segundo género de *eserenka* es el *marik*, que contiene partes de los cantos que usan los chamanes durante sus sesiones de curación. Estos cantos fueron presentados en grupos por chamanes durante las fiestas regionales.<sup>9</sup> En la canción *pioyok* del género *marik*, el cantante relata su vida cuando era pemón (humano verdadero) desde la perspectiva de un pájaro (*pioyok*). Él era un chamán que cuando murió dejó su cuerpo físico para vivir en los *tepuys* (mesetas) como un *mawarí* (espíritu). El ornamento que completa la

8 En los rituales de *orekotón* recientemente practicados, la escalera fue construida a través de canciones en la segunda fase del ritual (Lewy 2011, 2012).

9 Las fiestas regionales a las que se hace referencia se realizaron hasta el año 1960. Aquí me remito a informaciones recibidas de especialistas en el mundo pemón.



identidad de su cuerpo es el collar con los dientes del tapir. El segundo canto del género *marik* se llama *waitütü* y guarda semejanzas con el canto *pioyok*. En este caso, es un pájaro que pertenece a la misma familia y, de igual modo, es un espíritu que vive en el *tepuy* (meseta) y tiene una relación con los tapires.

*pioyok:*

- |   |                                      |  |
|---|--------------------------------------|--|
| 1 | <i>Penaken wechi yau.</i>            | En los tiempos pasados – yo era.       |
| 2 | <i>Pemonkon pe wechi yau.</i>        | Yo era persona.                        |
| 3 | <i>Pia pe wechi yau.</i>             | Al principio – yo era.                 |
| 4 | <i>Iwoto yerü'po iwakaramutu pe.</i> | Estaba llevando los dientes del tapir. |
| 5 | <i>Pio yok.</i>                      | <i>Pio yok.</i>                        |

*waitütü:*

- |   |                                     |                                     |
|---|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 1 | <i>Imü pök waitütü,</i>             | Cuello en – <i>waitütü</i> ,        |
| 2 | <i>Iwoto yerü'pö iwakarumotu pe</i> | Cacería – llevo dientes del tapir   |
| 3 | <i>Penaken wechi yau.</i>           | En los tiempos pasados,             |
| 4 | <i>Pemonkon pe wechi yau</i>        | cuando yo era Persona,              |
| 5 | <i>Pia pe wechi yau.</i>            | El principio cuando yo era Persona. |

El texto de *waitütü* hace saber que la fisicalidad del pájaro contiene una interioridad de un humano verdadero (antropomorfo) y que es un espíritu. El *waitütü* se identifica también como *pioyok*, como humano y como espíritu por su collar con dientes de tapir.

En la colección de mitos reunida por Koch-Grünberg (1916: 123) se encuentra la descripción de un espíritu con el nombre *amarö-sapai*, que lleva la mencionada ornamenta junto con el *warunká* (palo de baile, Figura 2). *Amarö-sapai* se vale del cuerpo de un pájaro y habita en el *Amatá tepuy*. Cuando en la actualidad los pemón escuchan el sonido de este pájaro, evitan la zona y no miran hacia la meseta, porque ver un espíritu significa que la muerte está cerca.

Este concepto ontológico se parece en su intención al truco del ritual de caza *parishara*. Los animales (presa) ven a sus cazadores como espíritus, así como los humanos verdaderos ven a los cazadores como espíritus. En el contexto de los cantos de *marik*, se muestra el peligro cuando un humano cumple un rol inferior. Los dos últimos cantos mencionados destacan la gran cantidad de espíritus y la referencia a las especies específicas, que en el contexto pemón son las aves y los peces. Así es posible observar que ambos textos, el de *parishara* y el de *marik*, se refieren recíprocamente. De modo que el análisis intertextual confirma también el perspectivismo. Ello no obstante, debe considerarse la dimensión que Brabec de Mori (2012: 95 y ss.) titula “perspectivismo sónico” y/o “multinaturalismo ambiental”.



Ante la apertura de este espacio sonoro de los textos, se deben incluir también todos los ornamentos materiales e inmateriales, como elementos de *performance* que generan una unidad (objeto) que representa la entidad y/o que sirve como agente de comunicación trans-específica. A continuación se analizarán los ejemplos del *parishara* y del *marik*.

### La entidad antropomorfa

El análisis de los ornamentos utilizados en *parishara* y *marik* implica incluir datos históricos. En el dibujo de Koch-Grünberg se añadieron datos de la investigación de campo de Lewy (Figura 2).

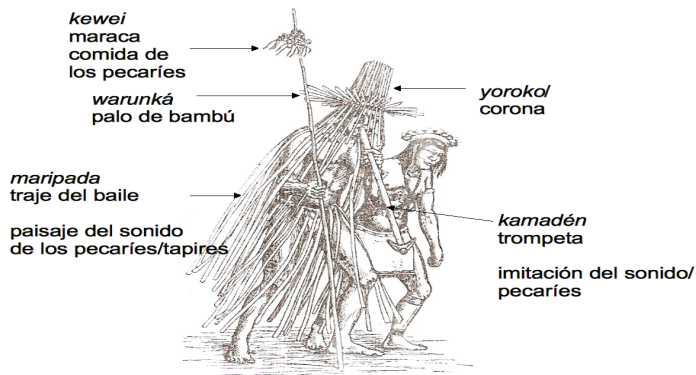


Figura 2. Ornamentos del *parishara* (en base a Koch-Grünberg 1923: 156).

La *kamadén* (trompeta) es utilizada para imitar el sonido de los animales (gruñir). El traje de baile consiste en una falda (*maripada*) hecha de palmera *maripa* (bot. *Maximiliana maripa*) y una corona (*yoroko*). El traje es fundamental para la producción del sonido. Las hojas de la palmera *maripa* son de un material más duro que, por ejemplo, las hojas de *moriche* (bot. *Mauritia flexuosa*) que no sirven para producir ese sonido especial. La *maripa*, en cambio, es más fuerte, razón por la cual es preferida por los danzantes. Las explicaciones de los informantes aluden a que las franjas de las hojas producen un sonido que imita el crujir de la grama sabanera. Esto define el paisaje del sonido de tapires y pecaríes. Es justamente este punto el que define al multinaturalismo ambiental (Brabec de Mori 2012: 97 y ss.). El rol de la máscara (el traje de baile) es esencial, dado que posibilita una transformación del ambiente pero no del cuerpo; la máscara es en sí un instrumento generador de sonido que imita el paisaje sonoro de los animales de presa. Koch Grünberg (1923: 155 y ss.) y Asis (2003: 82 y ss.) describen los ornamentos y las pinturas del cuerpo y de la cara que usaron los participantes durante la festividad del

*parishara*. Los cantos del *parishara* guardan una estructura característica (Lewy 2009, 2011, 2012). Lo más importante es que el *warunká* se toca con cada segundo paso. Así se puede escuchar que el pie derecho golpea el suelo junto con el *warunká*. En términos occidentales corresponde a un paso de 2/4, ya que el acento está en el primer golpe. Una canción contiene diferentes repeticiones de 3 o 4 frases, al final se escucha el típico *hai, hai, hai* y el *warunká* golpea el suelo en cortos intervalos. Ello es la señal que anuncia el final de una canción del ciclo y el comienzo de la próxima. En las entrevistas, Raimundo Pérez<sup>10</sup> insistió en que no era posible grabar estando sentado, debido a que la *performance* contiene por lo menos dos acciones: el canto y el baile. Por esa razón, bailó alrededor de la mesa de la cocina percutiendo el piso con un palo de bambú (*warunká*). Era un baile en círculo, realizado por un solo hombre. La imposibilidad de cantar sentado se debe a que el especialista debe escoger los tres ornamentos significantes para cumplir con la estructura de la entidad del canto. Estos ornamentos son la voz que 1) canta en la estructura sonora de un *parishara* acompañada con 2) el movimiento en el espacio a través del cuerpo (baile) acentuado por 3) el *warunká*. Estos tres ornamentos cumplen la función de atraer a los animales.<sup>11</sup>

La comparación entre todos los ornamentos durante los últimos cien años demuestra que los sonidos de imitación de las voces de animales (gruñir), la imitación del paisaje sonoro (el traje de baile) de los animales, las pinturas y los ornamentos del cuerpo/cara perdieron importancia a la hora de generar entidad antropomorfa.

Esta entidad antropomorfa está generada a través de canto y del *warunká*, dos ornamentos que están atestiguados en la mitología pemón (Koch-Grünberg 1916: 98 y ss.). El criterio decisivo utilizado es la unidad inseparable del canto, del baile y del *warunká*. El *warunká* debe ser entendido *pars pro toto* por la maraca *kewei* (Lewy 2011: 102 y ss.), que normalmente está montada al *warunká* (Figura 2).

En el mito “*wewe* y sus cuñados”, los protagonistas cantan y tocan la maraca para atraer a los pecaríes (Koch-Grünberg 1916: 98 y ss.). La propiedad y el uso de la maraca en conjunto con el texto entonado y el baile constituyen una entidad que funciona como agente de sonido que actúa en el espacio entre humanos y no-humanos. Este es un aspecto que corresponde al multinaturalismo ambiental (Brabec de Mori 2012).

Dado que la estructura de sonido se basa en el canto hecho por el ser humano (estructura de canción), debe preferirse el término de entidad antropomorfa de sonido.

La estructura de la frase musical y la repetición de los periodos se asemejan en ambos géneros. La comparación entre ellos señala que la diferencia radica en el acompañamiento: un ritmo binario en el *parishara*, y uno ternario en el de *marik*. Otra diferencia

10 Raimundo Pérez es un especialista kamarakoto que cantaba las canciones de *parishara* y *marik*.

11 La esposa de Raimundo pidió interrumpir las grabaciones ya que los pecaríes se iban a sentir atraídos por el sonido. Dado que la intención no era la de cazar, ellos podrían haber dañado el *conuco* (jardín).

radica en las sílabas cantadas al final de un canto de *parishara* o del *marik*, que introducen el canto siguiente.

La antropomorfización del sonido es un proceso en el cual se fueron reduciendo los ornamentos necesarios registrados en la mitología. Cada entidad tiene una estructura musical determinada que es el canto (texto y melodía) y que se corresponde a una entidad específica. Esta entidad es un canto en la estructura del ser humano (antropomorfo) y no es ni una modificación ni una imitación de las voces de la flora y fauna del medio ambiente (sonidos no-humanos) en cantos humanos.

¿Quién comunica con quién? Esta es la pregunta inicial. Para lograr una entidad sonora como se da en el *parichara* o en el *marik* son necesarias la voz —el canto—, la danza y la habilidad de tocar la maraca y/o la flauta, esto es lo que condiciona la cercanía con el cuerpo físico. Los cantos dirigidos a las fisicalidades específicas, a través de una determinada estructura sonora, poseen una interioridad que es un espíritu que a su vez fue un humano verdadero. Semejante a como lo plantea Tomlinson (2007) en Mesoamérica, ¿es el sonido en sí una materialización o sea, una fisicalidad? ¿O se trata de una forma antropomorfa que ejerce como agencia y por ello es el sonido más bien un fenómeno de interioridad? Antes de responder a estas preguntas, se debe considerar otra acción de interacción trans-específica.

### La imitación de la fisicalidad a través del sonido

Para la caza, los pemón se valen de la imitación de sonidos de animales (*piatakaputul yup'ut'u*). Imitan, por ejemplo, el bramido con el que los tapires conquistan a las hembras. Un sonido que alude a la fisicalidad mediante la mimesis de un sonido intra-específico. El sonido del tapir o pecarí indica la estructura física del animal (cuerpo). Es un sonido no-humano que puede emitir el ser humano. Por otro lado, un habitante de una comunidad cercana a Kamarata informa que el jaguar también usa esa técnica de caza. Eso significa que para el ser humano los sonidos de un tapir atrayendo a la hembra también pueden ser generados por un jaguar. Entonces se debe constatar que el jaguar intenta cazar dos tipos de animales de presa, el tapir y el ser humano, ambos animales desde su punto de vista.

El mundo indígena se define a través de los procesos de transformación. Es decir que el chamán también puede valerse del cuerpo del jaguar para atraer a un ser a través de la imitación de dicho sonido. Para el receptor resulta complejo identificar la fisicalidad que emite el sonido. En este contexto no es relevante la interioridad, dado que todas las cuerdas vocales en las distintas fisicalidades son capaces de producir este sonido.<sup>12</sup> Ciertamente,

12 Por otro lado, se nota que cuando los seres humanos no logran imitar otras fisicalidades con su voz, deben usar herramientas como los ornamentos sónicos que clasificamos como instrumentos musicales (*kamadén*/trompeta pemón) o los trajes de bailes (*maripada*). Esto demuestra que la fisicalidad del ser humano no siempre es suficiente para producir un sonido adecuado.

la fisicalidad es necesaria para la producción del sonido y para hacer referencia a una especie. El sonido no está ligado a la fisicalidad del productor del sonido, sino a la imaginación del receptor. La entidad humana que escucha el bramido del tapir (sin verlo) reconoce, en primer lugar, que es un tapir en su fisicalidad; en segundo lugar, debe tener en cuenta que posiblemente sea un jaguar imitando a un tapir; y en tercer lugar existe la posibilidad de que se trate de un chamán usando el cuerpo de un jaguar imitando el bramido del tapir para atraer a los cazadores humanos. También existe la posibilidad de que los cazadores humanos imiten el sonido del tapir para atraer a la hembra (una situación más común), o para engañar a otros seres humanos cazadores y atraerlos en caso de conflictos; práctica que hoy en día ya no se utiliza. Se debe constatar que la imitación del sonido de una especie corresponde a una comunicación trans-específica relacionada con la ‘imaginación de la fisicalidad’ de una entidad, una confusión auditiva que se utiliza como una máscara que cae en el momento de la interacción visual entre víctima y depredador. En este contexto, otro ejemplo permite reflexionar sobre la interacción de escuchar y ver. Bruno Illius<sup>13</sup> comentó que fue testigo de cómo un cazador kamarakoto (kavac) llamó a un paujé imitando los bramidos de la hembra. El pájaro vino enseguida hacia ellos con total tranquilidad, como si llegara al encuentro de sus iguales. Como primera interpretación se puede inferir que el pájaro está al lado de sus cazadores sin advertirlos ni verlos como espíritus. Otra posible interpretación consiste en que el pájaro acepta su destino y se rinde a los espíritus. Esto alude a la interacción de las percepciones de ‘ver’ y ‘escuchar’ tal como se da en el ritual de curación.

Las informaciones obtenidas a través de las descripciones del ritual de curación del chamán (Koch-Grünberg 1923, Lewy 2012), hacen referencia a un cambio de voz. La *performance* del sonido incluye una larga serie de habilidades vocales (como gritar, silbar, ventriloquía, etc.) que la asemejan a una pieza radiofónica.<sup>14</sup> Los espíritus llegan y se sientan en el *murei* (el banco) del chamán. Los pacientes no deberían ver a los espíritus, dado que si lo hacen, mueren. De forma similar funciona el truco del *parishara* a través de la entidad sonora antropomorfa: cuando los animales ven a sus cazadores como espíritus (pemón), la muerte del animal se acerca. En este sentido aceptan a su nueva familia de espíritus. Transmitiéndose esa ontología al paujé se explica su vacilación, es decir, el pájaro acepta que llega al mundo de los espíritus para quedarse con ellos.

13 Comunicación personal con Bruno Illius, 2013.

14 Sólo el chamán podía ver a los espíritus; los demás tenían prohibido verlos aunque podían interactuar verbalmente con ellos. Koch-Grünberg (1923) describe un ritual en el cual la gente fuera de la casa de curación está acostada en sus hamacas, haciendo bromas con y sobre los espíritus. La función especial del ritual de curación no era anulada en el contexto del *marik*. Para los niños estaba prohibida la participación –así lo registra Asís (2003)– debido a que de repente los observadores podían presenciar una transformación del chamán o de los espíritus, atraídos en el momento de la festividad.

En comparación con la entidad de sonido antropomorfa, la imitación hace referencia más bien al concepto de la fisicalidad. Si bien una 'fisicalidad imaginada' no es tangible ni visible, el sonido de la imitación alude a una fisicalidad con el objetivo de cazar. En caso de encontrar una interioridad u otra fisicalidad en el momento de la interacción visual (se acerca un jaguar en vez de un tapir), la intención buscada con la imitación del sonido no se concreta. En este sentido, la interioridad pierde su importancia en el momento de la producción del sonido.

## Conclusiones

El sonido se encuentra tanto en el campo de la fisicalidad, como en el de la interioridad. A través del *marik* queda claro que la fisicalidad utilizada (pájaro) contiene un espíritu y/o una interioridad que se representa como ser humano. Como referencia, se menciona el ornamento (collar) que permite reconocer la identidad del chamán durante el tiempo de su vida en el cuerpo humano.

Los tres ornamentos (el canto, el baile y el *warunká*) generan una entidad de sonido antropomorfa que alude a la fisicalidad como primera instancia de interacción. Así, a través del *parishara*, se atraen tapires y pecaríes, y en el *marik* se atraen pájaros que contienen un espíritu. El propósito de la caza es matar a los animales para comérselos (*parishara*). En el caso del *marik*, el cuerpo de pájaro sirve como un medio, porque la intención en este contexto es atraer al espíritu. De esta manera, las variaciones melódicas de los cantos del *marik* hacen referencia y llamados a los pájaros (*pioyok*, *waitütü*), es decir, a los cuerpos o las fisicalidades específicos. Así se ha visto que la creación de sonido exige fisicalidad, mientras su localización en sí se encuentra en el campo de la interioridad, ya que la forma musical (*Gestalt*) de la entidad del sonido es antropomorfa (*parishara/marik*).

En el caso de la imitación (*piatakaputulyup'ut'u*), se debe constatar que el sonido alude a una 'fisicalidad imaginada', que muestra que la imitación de la voz se encuentra más bien en el campo de la fisicalidad.

En el primer caso se encuentra una certidumbre de la interacción sonora. La entidad del sonido atrae a los animales y/o espíritus porque la entidad del sonido está claramente enfocada en la interioridad específica de un animal y/o espíritu (*parishara/marik*). En el segundo caso (la imitación), la cantidad de opciones (tapir, jaguar, chamán, cazador) produce una incertidumbre y un disgusto parecido a la aparición visual (Viveiros de Castro 2012: 37), ya que el sonido no refiere a una interioridad ni a una fisicalidad concreta, sino a una fisicalidad imaginada.

Halbmayer (2012: 119) destaca el problema de la administración de los límites, dado que las entidades son inestables y se caracterizan por mantenerse en un constante proceso de transformación. Así, es relevante mencionar la posibilidad de que las

entidades del sonido, con todos sus ornamentos importantes, sirvan como agentes que producen una continuidad en esta administración de límites.

Las entidades del sonido se refieren directamente a las interioridades que son ‘humanizadas’, porque se identifican con una forma musical (*Gestalt*) antropomorfa que está representada como canto humano (*parisharal marik*). La estrategia del control dentro de la administración de límites radica en cambiar las opciones de la imitación en beneficio de una estructura de canto humano. De esta manera, el canto se enfoca directamente en la interioridad de un ser, independientemente de la fisicalidad. Así, la incertidumbre de la fisicalidad se transforma en una certidumbre<sup>15</sup> a través de la antropomorfización del sonido.

Se presenta aquí la ontología que denominaré ‘sonorismo amerindio’, la cual mantiene su foco en el proceso de administración de los límites de las entidades. El alcance de quasi-universalidad americana pretendida en esta denominación no contradice el carácter parcial del ‘perspectivismo’, sino que lo complementa, pues su análisis se mueve dentro del campo de los fenómenos de los mundos audibles y, por otro lado, permite comprender la inseparabilidad de los sentidos.

Siguiendo la línea de esta ontología sonora, es posible trazar un paradigma sonoro de comunicación trans-específica que se asemeja al del perspectivismo. Este paradigma comprende: 1) los seres humanos escuchan a los seres humanos como seres humanos, a los animales como animales y/o seres humanos, y a los espíritus como seres humanos y/o animales; 2) los animales (presa) se escuchan a sí mismos como animales y/o seres humanos, a los seres humanos como seres humanos y/o animales; 3) los espíritus se escuchan a sí mismos como seres humanos y a los seres humanos como seres humanos y/o animales; 4) los animales depredadores escuchan a los seres humanos como seres humanos y a los animales como animales en su fisicalidad típica.

El paradigma de esta ontología indígena en el campo de percepción del sonido es una primera propuesta que deriva de la comparación de las acciones *eserenka* y *piatakaputul yup'ut'u* (imitación de los sonidos de los animales) del grupo pemón. La verificación del concepto depende del análisis de la *performance* de los mitos y las fórmulas mágicas (*tarén*) dentro del mundo pemón. El paradigma de sonorismo amerindio es igualmente aplicable para el proceso de comunicación trans-específica *epürema* propio de los rituales de *orekotón areruya* y *cho'chiman* (Figura 1).

En conclusión, es posible afirmar que la interacción sonora entre humanos y no-humanos funciona a través de una entidad compuesta por cosas materiales y no-materiales generadas en el momento de la *performance*. Esta entidad es considerada como un ser ‘humanizado’ también.

15 El término ‘certidumbre’ refiere aquí a los pensamientos de Wittgenstein (1970), en el sentido de producir un conocimiento que representa un conocimiento verdadero para un grupo de gente.

De esta manera cabe preguntarse en qué medida este ser es separable en interioridad/fisicalidad, y cuáles características describen esa dicotomía. El mundo del multiverso pemón contiene, en otro nivel, canciones para canciones. Es necesario, por lo tanto, investigar la *performance* de las canciones, tema que será ampliado en próximos artículos (Lewy 2014).

## Referencias bibliográficas

Armellada, Cesáreo de

- 1943 *Gramática y diccionario de la lengua pemón (arekuna, taurepán, kamarakoto) (familia caribe)*. Vol. 1, Gramática. Caracas: C. a. Artes gráficas.
- 1944 *Gramática y diccionario de la lengua pemón (arekuna, taurepán, kamarakoto) (familia caribe)*. Vol. 2, Diccionario. Caracas: C. a. Artes gráficas.
- 1964 *Taurón pantón. Cuentos y leyendas de los indios pemón: Gran Sabana, Estado Bolívar, Venezuela*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Departamento de Publicaciones.
- 1972 *Pemontón taremurú: los tarén de los indios pemón*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Armellada, Cesáreo de, Mariano Gutiérrez Salazar & Jesús Alfonso Guerrero Contreras

- 2007 *Diccionario pemón: pemón-castellano, castellano-pemón*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Asís, Benedita

- 2003 *Los cantos de mis abuelos, utamoton eremuk. Cantos tradicionales del pueblo pemón, pemon damiuk eremuk*. Ciudad Guyana: Corporación Venezolana de Guayana (CVG)/Edelca.

Barceló Sifontes, Lyll

- 1982 *Pemontón wanamari: to maimú, to eseruk, to patasék; el espejo de los pemontón: su palabra, sus costumbres, su mundo*. Caracas: Monte Avila.

Brabec de Mori, Bernd

- 2012 About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience. *Indiana* 29: 73-101. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2020>> (20.07.2015).

Descola, Philippe

- 2011 *Jenseits von Kultur und Natur*. Frankfurt: Suhrkamp.

Gutiérrez Salazar, Mariano

- 2002 *Cultura pémon, mitología pemón (bilingüe): guía mítica de la Gran Sabana = piato ekareyi wekta*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Halbmayer, Ernst

- 2010 *Kosmos und Kommunikation. Weltkonzeptionen in der südamerikanischen Sprachfamilie der Cariben*. Wien: Facultas.
- 2012 Amerindian mereology: Animism, analogy, and the multiverse. *Indiana* 29: 103-125. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2021>> (20.07.2015).



Ingold, Tim

- 2000 *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge.

Koch-Grünberg, Theodor

- 1916 *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Vol. 2. Berlin: Dietrich Reimer.
- 1923 *Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Vol. 3. Berlin: Dietrich Reimer.
- 1982 [1923] *Del Roraima al Orinoco* (Traducción del alemán). Vol. 3. Caracas: Banco Central de Venezuela.

McLuhan, Marshall

- 1962 *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.

Lewy, Matthias

- 2009 Vom Parishara zum Aguinaldo. Zur Transformation der musikalischen Praxis bei den Pemón (Gran Savanna/Venezuela). En: Bröcker, Marianne (ed.): *Berichte aus dem Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music (ICTM/UNESCO)*. Vol. 19: Musik und Gewalt. Münster: Monsenstein und Vannerdat, 423-450.
- 2011 *Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana/Venezuela)*. Tesis de doctorado, Freie Universität Berlin. <[http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000025007](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000025007)> (28.07.2015).
- 2012 Different 'seeing' - similar 'hearing'. Sound and ritual among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). *Indiana* 29: 53-71. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2019/1657>> (20.07.2015).
- 2014 *Auditive Formen des Wissenstransfers in den Guyanas*. Ponencia en las jornadas: Auditive Wissenskulturen: Das Wissen klanglicher Praxis, organizadas por Bernd Brabec de Mori y Martin Winter (Graz, 19-21 de junio 2014).

Tomlinson, Gary

- 2007 *The singing of the New World: Indigenous voice in the era of European contact*. Cambridge: Cambridge University Press.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1996 Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana* 2(2): 115-144. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>> (20.05.2015).
- 1997 Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 61: 99-114. <[http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa61\\_14.pdf](http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa61_14.pdf)> (20.07.2015).
- 2012 Immanence and fear. Stranger-events and subjects in Amazonia. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(1): 27-43. <<http://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau2.1.003/99>> (20.07.2015).

Wittgenstein, Ludwig

- 1970 *Über Gewißheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.